

ojs.uv.es/index.php/qdef/index



Quando i letteratti italiani promuovono ad “eccezione” il teatro (Pirandello, i futuristi, Pasolini, Testori, Maraini)

Giorgio Taffon
Università di Roma Tre
giorgiotaffon@yahoo.it

Riassunto: E' storiograficamente interessante analizzare in quali modi nel Novecento italiano i “letterati” sono riusciti, a volte in misura importante se non decisiva, a *promuovere* (non a *ridurre*), ad eccezione l'attività teatrale conducendola ai confini (se non oltre) del sistema teatrale dominante, anche sul piano del valore qualitativo artistico, tramite *invenzioni*. Nel teatro italiano degli ultimi cent'anni circa, le eccezioni, con relative invenzioni, possono essere state sprecate, pur lasciando dei semi pronti a rinascere su nuovi terreni; a volte si sono concretizzate *trasformandosi* in pensiero teatrale; facendosi “teatri-in-forma-di-libro” (Ferdinando Taviani); nascondendo il teatro “irregolare” nella drammaturgia letteraria scritta. Appunto, l'apporto dei letterati, sostenuto dal loro sguardo eccentrico, da *extraterritoriali*: è questo il versante che mi propongo di esplorare, convinto che capendo l'azione di chi ci ha preceduto, potremo meglio comprendere e agire, per oggi e per domani. In particolare è all'incirca nei due decenni 1915-1925 e 1965-1975 che alcune personalità provenienti dal mondo della letteratura, del *libro*, hanno saputo offrire nuove idee ad un sistema teatrale quasi immobile.

Parole chiave: Pirandello; teatro futurista; Testori; Pasolini; D. Maraini.

Resumen: Historiográficamente es interesante analizar cómo, en el Novecento italiano, los literatos han sido capaces –a veces de forma importante y otras incluso decisiva– de *promover* (no de reducir o adaptar) excepcionalmente la actividad teatral, conduciéndola a las fronteras, o incluso más allá, del sistema teatral dominante, incluso en el plano del valor cualitativo artístico, a través de *invenções*. En el teatro italiano de los últimos cien años aproximadamente las excepciones, con sus respectivas invenciones, se han podido desperdiciar si bien han dejado semillas dispuestas a renacer sobre nuevos terrenos. A veces se han concretado mediante la *transformación* en pensamiento teatral, haciéndose

» Taffon, Giorgio. 2014. “Quando i letteratti italiani promuovono ad “eccezione” il teatro (Pirandello, i futuristi, Pasolini, Testori, Maraini)”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 239-257.

“teatros en forma de libro” (Ferdinando Taviani); otras, escondiendo el teatro “irregular” en la dramaturgia literaria escrita. Precisamente esta aportación de los literatos, sostenida por su mirada excéntrica como *extraterritoriales*, es el aspecto que me propongo explorar, convencido de que, entendiendo la acción de quien nos ha precedido, podremos comprender mejor y actuar para hoy y para mañana. Es, especialmente, durante los decenios 1915-1925 y 1965-75 cuando algunas personalidades provenientes del mundo de la literatura, del *libro*, supieron ofrecer ideas nuevas a un sistema teatral casi inmóvil.

Palabras clave: Pirandello; teatro futurista; Testori; Pasolini; D. Maraini.

1. Introduzione

E' un punto di vista storiograficamente interessante analizzare in quali modi nel Novecento italiano i “letterati” sono riusciti, a volte in misura importante se non decisiva, a *promuovere* –non a *ridurre*–, ad eccezione l'attività teatrale. E nei casi in cui l'eccezionalità sia stata raggiunta, è altresì significativo studiare come tale attività, sia pratica che teorica, è stata condotta ai confini –se non oltre– del sistema teatrale ufficiale e dominante, anche sul piano del valore qualitativo artistico, tramite *invenzioni*. Nel teatro italiano degli ultimi cent'anni circa, le eccezioni, con relative invenzioni, possono essere state sprecate, pur lasciando dei semi pronti a rinascere su nuovi terreni; a volte si sono concretizzate *transformandosi* in pensiero teatrale; facendosi “teatri-in-forma-di-libro”, come ricorda Ferdinando Taviani; nascondendo il teatro “irregolare”, cioè fuori da regole imposte, nella drammaturgia letteraria scritta (Taviani, 1995: 221). Appunto, i letterati e il loro apporto, sostenuto dal loro sguardo eccentrico, da *extraterritoriali*, in quanto osservatori partecipanti dall'*esterno* del sistema teatrale stesso: è questo il versante che mi propongo di esplorare, convinto che capendo l'azione di chi ci ha preceduto, potremo meglio comprendere e agire, per oggi e per domani. Gli storiografi del teatro più attenti a come si è sviluppata la cosiddetta *anomalia* del sistema teatrale italiano –per alcuni si è trattato di un vero e proprio *ritardo* rispetto alle acquisizioni europee del teatro d'arte– hanno evidenziato come per il Novecento è accaduto in due precisi periodi che l'apporto dei letterati si sia dimostrato quasi necessario. Sia Roberto Tessari (1996), che Mirella Schino (1995), che Paolo Puppa (1990), che Claudio Meldolesi (1987), sono d'accordo nel fissare attorno agli anni 1915-1925, e 1965-1975, i due momenti storici in cui davvero alcune personalità provenienti dal mondo della letteratura, della scrittura, del *libro*, hanno saputo portare aria nuova, nuovi stimoli, nuove idee, ad un sistema teatrale che rischiava un pericoloso immobilismo.

2. Luigi Pirandello

Nel primo dei due periodi accadeva che il perno del teatro di prosa italiano, costituito dalle Compagnie cosiddette primarie, con i loro capocomici e grand'attori *all'italiana*, e organizzate in base alla suddivi-

sione per *ruoli* e per *parti*, non costituiva più l'asse attorno cui giravano le altre componenti del mondo dello spettacolo teatrale. Ecco perché la straordinaria personalità di Luigi Pirandello tentò una vera e propria riforma anche del teatro materialmente realizzato, tradendo in qualche modo la sua vocazione di scrittore, per affrontare le molteplici responsabilità del *fare teatro*.

Il suo rapporto col teatro si articolò su più piani: innanzi tutto, naturalmente, quello della scrittura drammaturgica, che già di per se stessa incise fortemente anche sulla realtà scenica del tempo –mi riferisco in particolare al periodo 1916-1925–, quando, fin dagli anni 1916-1919, con i testi *umoristici*, *grotteschi*, *paradossali* andò a forzare le convenzioni e le regole organizzative delle compagnie all'italiana, di origine ottocentesca, fondate sul capocomicato, sul “grande” attore, sulla divisione in ruoli –prim'attore, prim'attrice, attore giovane, attore brillante, attore promiscuo, ecc.– e parti –l'attribuzione delle parti non corrispondeva a quella che, dai padri registi del '900 era considerata come “interpretazione” di un personaggio, cioè di un'entità pre e oltre testuale.

La scena italiana recepi le novità pirandelliane, che, pur non rivoluzionando le consuetudini spettacolari, permettevano comunque di esercitare un effetto-sorpresa sul pubblico borghese, come garanzia di interesse e, se possibile, di successo. Certo, la testualità drammaturgica pirandelliana costituiva, dal punto di vista linguistico, dialogico, pragmatico, un ostacolo non facile da superare per gli attori del tempo. Il dialogato pirandelliano, spezzato, slegato, nervoso, con variazioni semantiche e improvvise invenzioni retoriche, con salti sintattici, pause, puntini di sospensione, poneva non facili problemi agli interpreti, ai quali Pirandello chiedeva di incarnare in scena personaggi “moderni”, tipici della crisi d'identità dell'uomo moderno, scisso interiormente, incoerente negli stati d'animo, psichicamente instabile.

L'attività teatrale pirandelliana si esplicò anche su un altro piano. Infatti, sia nel modo di rapportarsi con i capocomici, con gli attori, e in specie con Virgilio Talli, per antonomasia protoregista del teatro italiano, sia soprattutto nella decisione di costituire una compagnia a Roma nel 1925, il Teatro d'Arte, Pirandello dimostrò di essere anche un uomo di teatro nel senso pieno del termine, agente nel *concreto* che, pur con tutti i limiti propri al periodo storico e al contesto, apportò un contributo di grande importanza al teatro italiano contemporaneo, affiancando la sua attività ai risultati delle ricerche avanguardistiche agenti in Europa tra gli anni

Venti e Trenta, e, in particolare, ai percorsi della regia svolti, tra gli altri, da Georges Pitoëff e Max Reinhardt, anche se per lui la regia non si dava come atto demiurgico e totalizzante.

Ri-teatralizzare il teatro costituiva, in tutta Europa, il tentativo di adeguarlo in qualche modo al nuovo spirito del tempo; o di venire a patti con esso, o, in certi casi, di sottrarlo, di preservarlo da un clima che avrebbe potuto finire per snaturarlo. Furono soprattutto le Avanguardie artistiche e letterarie a spingere la maggior parte dei fondatori del teatro contemporaneo ad agire secondo scelte radicali: il futurismo, l'espressionismo, il surrealismo, ispirarono molti registi e teatranti, come Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Nel caso di Pirandello, però, la crisi era già insita nelle sue convinzioni estetiche, ma più secondo un atteggiamento di retroguardia: il palcoscenico non poteva restituire l'intuizione poetica del drammaturgo, gli attori non potevano interpretare i personaggi in modo creativo, ma solo "tradurli" con tutti i tradimenti e le manchevolezze derivanti.

Fu durante gli anni del primo conflitto mondiale, però, che Pirandello superò di fatto, anche se non in linea di principio, tale *impasse* teorica: occorreva uscir fuori dalla pagina narrativa scritta, anche a costo di rinunciare a canoni artistici e poetici, dar corpo alle proprie parole, mettere l'ideazione poetica al vaglio e alla prova della sua propria *vita* scenica.. Si fecero via via più stretti i suoi rapporti con le scene, ovvero, come più sopra ho ricordato, con gli attori in lingua di più alto livello. Partecipava sempre più alle prove, discuteva le scelte testuali, lasciando comunque le decisioni finali agli interpreti e riservandosi la sua autonomia d'autore nelle versioni a stampa dei testi stessi. Man mano intuì che quell'entità che era il personaggio, che quasi doveva farsi da solo, poteva non essere appannaggio esclusivo della creazione letteraria; che anche gli attori stessi, potevano, assieme, creare appunto il personaggio, o per lo meno, aggiungere un qualcosa di diverso alla prima spinta immaginativa avuta dal drammaturgo. Pirandello viene a conoscere, dal di dentro, quella che è la prassi teatrale italiana, ne vede limiti e pregi, e li espone, metateatralmente, nel suo testo-chiave del 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello, 1993: 619-758), nel quale la figura del capocomico è concepita, dall'autore, come possibile anticipatore del regista moderno. Non ha ancora sciolto, né lo farà mai fino in fondo, il nodo attore-personaggio, non ha ancora piena fiducia nelle possibilità dell'attore, nella sua concretezza di corpo fisico, di dar

vita vera al personaggio che è “realità creata” più vera delle contingenze fisiche delle persone empiriche.

La rappresentazione dell'opera, a Parigi, nel 1923, con la regia di Georges Pitoëff, affascina Pirandello, lo convince ancor di più di aver immaginato e scritto un'opera in cui entrano in tensione linee drammaturgiche e teatro effettivamente e materialmente esistente: nell'opera è insito un teatro mentale che è tra le fondamentali proposte decisamente e definitivamente innovative di tutto il Novecento: è come se in quell'immaginato palcoscenico vuoto, in cui si svolge la vicenda da rappresentare, l'autore identificasse un luogo che, azzerando e facendo sparire tutte le componenti fossilizzate delle convenzioni fin lì praticate, permettesse l'apparizione fantasmatica e figurale di quelle creature che abitavano la sua mente di drammaturgo. Con la riedizione a stampa dei *Sei personaggi* nel '25 –in cui aggiunge una fondamentale prefazione–, Pirandello acquista una maggior fiducia sulle possibilità sceniche, a partire dalla tecnica. Capisce che giochi di luce, scenari non naturalistici, proiezioni su *screens*, suoni registrati, possono riportare sulla scena, con un forte grado di illusionismo, quelle realtà di creazione, fantasmi della mente che sono i personaggi. Arriva a concepire la rottura della quarta parete, immaginando, con didascalie implicite ed esplicite, nella seconda edizione dei *Sei personaggi*, che costoro provengono dal fondo della sala, attraversandola e venendo così a contatto con gli spettatori. Con *Ciascuno a suo modo*, del 1923 (Pirandello, 2004) esplora altri meccanismi del teatro, fa proprie, assorbendole però in una struttura sempre di finzione, le esperienze avanguardistiche, prima fra tutte quella futurista; sperimentando come la scrittura drammaturgica può influire sulla scrittura scenica, concependo già sulla pagina una sorta di regia potenziale. Si convince della necessità di un coordinatore; dell'accuratezza recitativa che tutti devono osservare; della necessità di organizzare dei teatri stabili con repertori d'arte e preparare un teatro stabile di Stato.

Dunque nel 1925 entrò a far parte della Compagnia degli Undici, poi Teatro d'Arte, a Roma, come autore e, soprattutto, come *metteur en scène* e capocomico: un'impresa promossa dal figlio Stefano e da Orio Vergani. L'attività ebbe inizio il 2 aprile del 1925, presso la sala del teatro Odescalchi, ristrutturato per l'occasione sotto la direzione di Virgilio Marchi, l'architetto-scenografo che collaborò a tutte le iniziative. Il primo spettacolo fu la messa in scena del pirandelliano *Sagra*

del *Signore della Nave*; seguiranno altri 21 allestimenti di sue opere su una cinquantina di spettacoli. L'impresa, sotto il profilo economico, subì gravi perdite che ricaddero anche sulle tasche stesse di Pirandello, ma anche da parte della critica e del pubblico non ci furono i riscontri incoraggianti tanto sperati da lui e dai suoi sodali.

Durante le prove si svilupparono comunque i frutti di un nuovo modo di agire: tutti lavoravano al tavolino, con la guida di Pirandello che dava lettura per primo dei testi, in una sorta di *trance* immedesimativa che sconcertava gli attori stessi; in questa fase venivano discusse perfino singole battute e si studiavano i personaggi, la loro psicologia, i loro conflitti; poi venivano le prove sul palcoscenico senza nessun ausilio tecnico-scenografico e senza trucco e costumi, lavorando anche molto sulla memoria; infine era imbastito lo spettacolo in tutte le sue articolazioni sceniche fino al debutto; il tutto senza soluzioni di continuità, tra prove e spettacoli serali in atto. In quegli anni si compiva la vocazione di Pirandello ad essere uomo non solo di libro ma anche di scena, uomo di teatro *tout court*, anzi, "marionetta" della sua passione teatrale, come affermò egli stesso. E anche la vocazione ad essere un autore che mette alla prova nella vita scenica le invenzioni testuali: pratica ed evento scenici dovevano nel suo lavoro drammaturgico rimettere in movimento e in trasformazione il dato della scrittura drammatica, con nuove combinazioni di una chimica di base formulata nel testo scritto.

Non si può parlare, dopo l'esperienza del Teatro d'Arte, di un Pirandello regista in tutte le sfumature del termine che usiamo oggi. Uno dei motivi principali sta nel fatto che Pirandello volle forzare la natura delle cose, sopravvalutando la strumentazione tecnica del tempo: luci elettriche, proiettori sofisticati per gli effetti, praticabili di scena, fondali e quinte semoventi; ciò era nella sua natura stessa, nel suo concepire in quegli anni il palcoscenico come un potenziale "arsenale delle apparizioni" –sarà il magico magazzino di Cotrone in *I giganti della montagna*–, dove la materialità del teatro avrebbe dovuto svaporare, cedere il posto a quelle entità immateriali, ma vere poeticamente e cresciute nel terreno fecondo e basilare della scrittura dell'autore, costituite dai personaggi sulla scena. Pirandello, inoltre, tentò di instillare negli attori, poco disponibili, una sorta di *entusiasmo* che doveva portarli a dimenticare il proprio io e divenire *il* personaggio, per via di *possessione*, più che di *immedesimazione*, intesa quest'ultima come *reviviscenza* nei termini voluti da Stanislavskij. Solo Lamberto Picasso riuscì ve-

ramente a seguirlo, assecondandone la linea ormai anti-naturalista, in una dimensione interiore in cui *realtà*, *simbolo* e *immagine* andavano a coincidere. Da una parte, dunque, chiese agli attori, una capacità di metamorfosi totale in altro da loro, cioè i personaggi, facenti parte del mondo dell'arte, dall'altra tese a sfiduciarli, credendoli poi incapaci di tanto, e riconoscendo loro soprattutto gli interpreti di una condizione anfibia: in essi non poteva consistere la Forma artistica, in quanto, a teatro, nel consistere sarebbe divenuta cosa morta; ma, divenendo cosa viva, Vita, nella materialità della scena, la Forma avrebbe perso la sua assolutezza e compiutezza. Non restava che raggiungere una sorta di compromesso, per il quale, autori, attori e *régisseur*, dovevano assolutamente collaborare in piena armonia d'intenti.

Alla luce di tutte queste esperienze, si può affermare, d'accordo con Meldolesi, che il risultato più importante, in prospettiva futura e successiva alla sua attività, anche se non immediatamente riconosciuta dal "sistema", è stato quello di saper condurre una costruzione precisissima degli intrecci e relativi nodi drammatici – incidenti scatenanti, peripezie, *climax*, colpi di scena, soluzioni e risposte drammatiche finali – (Meldolesi, 1987: 141-162). Tale precisione della macchina drammaturgica ha permesso, con rari riscontri di lacune ed "elusioni" di tematiche solo accennate, la coesistenza di più chiavi di lettura delle vicende da rappresentare, senza che l'una contraddica l'altra o le altre, producendo quella possibilità di metamorfosi – la "trasmutabilità" di Meldolesi – tra più nature testuali, evidenziata anche da interpretazioni registiche e attoriali fuori da schemi ed etichette stereotipate. Questa coesistenza di significati sottotestuali costituisce una ricchezza precipua per riattivare continuamente l'interesse e l'elaborazione personale e soggettiva di attori e registi lungo gli anni. Non solo: tale strategia testuale "protegge" l'idea centrale dei testi pirandelliani, che le più diverse e libere interpretazioni sceniche da parte di attori e registi non riescono a scalfire nel suo nucleo interno, segno della sua consolidata universalità.

3. I Futuristi

I Futuristi potevano essere per l'Italia ciò che furono per gli altri Paesi europei i fondatori del teatro contemporaneo, da Appia a Graig; da Fuchs a Stanislavskij e Mejerchol'd. A Filippo Tommaso Marinetti, iniziatore dell'unico movimento d'avanguardia italiano, e ai suoi compagni

d'avventura –Francesco Cangiullo, Luciano Folgore, Enrico Prampolini, Bruno Corra, Emilio Settimelli, e tanti altri– fu chiara la visione del processo che avrebbe potuto e dovuto rinnovare profondamente il teatro italiano, appaiandolo a quello degli altri Paesi: visione espressa nei vari manifesti, da quello inaugurale *dei drammaturghi futuristi* del 1911, al *Manifesto sul teatro di varietà*, del 1913, dal manifesto del *Teatro futurista sintetico*, del 1915, a quello sul *Teatro della sorpresa*, del 1921, per citare i più importanti (De Maria, 1994). Però non furono altrettanto concretamente e stabilmente innovatori i loro percorsi di scrittura scenica e di spettacolazione –a volte, e i risultati furono migliori secondo le testimonianze del tempo, anche in collaborazione con teatranti e attori non futuristi, come Ettore Berti, Gualtiero Tumiati, Annibale Ninchi–. A mio avviso è necessario considerare l'attività teatrale dei Futuristi, svoltesi essenzialmente tra gli anni Dieci e Venti, da tre punti di vista: uno teorico, fondamentalmente espresso nei succitati manifesti; uno più realizzativo nella spettacolarità, identificabile nelle “serate futuriste” del 1915-16 –gli anni più “dirompenti”– alle quali parteciparono gli stessi promotori del movimento; e, infine, un livello più propriamente drammaturgico, consistente in un numero molto vasto di testi scritti definiti “sintesi” (Marinetti, Corra & Settimelli, 1915-1916).

La teoria e la “invenzione” futuriste –che abbracciarono tutti i campi artistici, dalla poesia alla pittura e così via, dando fondamento ad un'avanguardia che penetrò in tutta l'Europa– gettarono il seme che poi si sviluppò in trasformazioni e rivoluzioni dell'arte teatrale recepite lungo molti anni e in varie civiltà teatrali europee, con frutti concreti sul piano della reinvenzione e ricerca espressive.

Caposaldi delle invenzioni futuriste furono: una concezione di spazio e spettacolo teatrale fondata sul rapporto e sulle reciproche relazioni tra attori, scena e spettatori stessi, in scambievoli processi di azione e reazione; la sintesi e la simultaneità delle azioni, in cui il tempo e il ritmo assumono scansioni tipiche di una civiltà avviata sempre di più verso il dinamismo, la velocità, la meccanicità –l'elettricità, l'illuminazione artificiale e al neon, la telefonia e la radiofonia, il cinematografo stavano commutando radicalmente i rapporti spazio-temporali e la loro concezione anche nella vita quotidiana–; il divertimento, l'invenzione e il “meraviglioso”, realizzati attraverso la caricatura, la parodia, il grottesco, l'ironia, e ancora l'assurdo, l'analogico più sorprendente; il trasformismo, il gesto beffardo e dissacrante, la distruzione della So-

lennità, della Sacralità, della Sublimità, per cui la psicologia va sostituita, per i Futuristi, con la “fisico-follia” –sconvolgimento dei nervi, dei sensi, della mente– e la logica con l’inverosimile; il capolavoro, tradizionalmente inteso, va sostituito con numeri eccentrici e straniati, con “attrazioni”, in cui la “sorpresa”, lo “spiazzamento” sono assoluti (Salaris, 1992). A livello scenico, i futuristi crearono le famose “serate futuriste” di teatro sintetico, in cui, oltretutto *agire* le “sintesi” pre-scritte, declamavano poesie, eseguivano concerti di suoni e percussioni sfruttando anche mezzi di riproduzione meccanica, provocavano il pubblico con allocuzioni polemiche, ideologiche, comiziali, con piglio da veri *performers* e contro ogni schema mentale “passatista”, piccolo-borghese, conservatore, tradizionalista. Privilegiavano le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l’ilarità dialogata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico. Contestavano, così, i modelli letterari, da quello borghese a quello storico a quello poetico-tradizionale, e gli schemi fissi della realtà, l’ordine sociale ed etico precostituito. Al di là di queste occasionali serate, realizzate comunque in diverse città, specie tra il 1915 e il 1916, sfruttando anche l’èmpito interventista e i primi slanci bellici patriottici –predicavano, com’è noto, la guerra “come unica igiene del mondo”–, esauritasi la spinta data dalla curiosità per il nuovo, non seppero però organizzare delle loro compagnie fisse e pronte a recepire e tradurre scenicamente così tante radicali novità, bandite teoricamente ma di difficile realizzazione spettacolare, soprattutto per chi, pur sapendo essere oratore, non poteva essere e/o farsi attore; né i Futuristi seppero organizzare un pubblico fidelizzato e *motivato* ad apprezzare e condividere le loro invenzioni; e neppure poterono aprire spazi teatrali consoni all’attuazione delle esigenze tecniche e materiali di una spettacolarità così nuova. Solo nel 1921, anno cruciale per il teatro italiano, venne formata da Rodolfo De Angelis, assieme a Marinetti e a Cangiullo, la Compagnia Futurista del Teatro della Sorpresa, e Gino Gori aprì a Roma il cabaret “parafuturista” “La Bottega del Diavolo”: ma entrambe le iniziative di fatto vennero superate dall’arte di Ettore Petrolini, che a sua volta andava condividendo e realizzando con grande successo, e nell’ambito del Varietà, molti dei presupposti del movimento futurista, come: lo sfondamento della “quarta parete”; la recitazione epicizzante, straniata, grottesca, pa-

rodica e marionettistica, non direttamente mimetica e rappresentativa; come pure l'esecuzione dell'azione in modo sintetico e dinamico, in quanto l'azione stessa più che *rappresentare* l'idea della sintesi e della velocità, *era* sintesi e velocità.

Anche nelle iniziative di Marinetti, Cangiullo e De Angelis del biennio 1921-1922, le linee programmatiche vanno molto al di là delle concrete realizzazioni; ricordiamo infatti alcune delle trovate registiche suggerite da Marinetti per uno stile teatrale futurista, preludenti a forme di scrittura scenica tipiche delle rivoluzioni teatrali del Novecento, in corrispondenza della perdita del monopolio del mercato dello spettacolo da parte del teatro di prosa: "eloquenza essenziale sintetica geometrica"; "declamazione dinamica sinottica"; stile epistolare "sintetico veloce"; "intonazioni alogiche organizzate"; gesti, andature ed espressioni facciali inventate ed originali; parti significative del corpo umano isolate dai proiettori nel buio del palcoscenico; "pennellate scenografiche" sinesteticamente espresse tramite la musica.

Per quanto riguarda la drammaturgia scritta va qui detto di sfuggita che essa a partire dalle prime opere teatrali del Marinetti databili agli anni "francesi" della sua attività culturale, *Roi Bombance* e *Poupées électriques* (Calendoli, 1960), non è passata di fatto nel repertorio scenico del teatro italiano, rimanendo per lo più pagina scritta, a dimostrazione della sua stretta appartenenza a un'idea e ad una visione di teatro globali e non scindibili nelle loro componenti sceniche e testuali –scritte–: si trattava in definitiva di testi determinati anche da un *virtuale* linguaggio scenico di deciso rinnovamento. Non bastarono, dunque, gli sforzi così innovativi di scrittori, poeti, pittori, musicisti, letterati appartenenti al Futurismo: sarebbe occorso che tra le fila del movimento ci fossero stati anche attori capaci di innovare fortemente e di farsi accettare dal sistema teatrale, che tende il più possibile a mantenere in equilibrio le varie tendenze, anche radicalmente nuove, che si presentano all'orizzonte della scena: il fatto che, negli anni in cui il Futurismo si affacciò *in statu nascenti*, contemporaneamente stesse tramontando il monopolistico "teatro all'antica italiana", impedì che s'instaurasse un buon equilibrio fra le componenti stesse del sistema-teatro: le invenzioni futuriste passarono così in mano ai tanti padri fondatori del nuovo teatro europeo.

4. P. P. Pasolini, G. Testori, D. Maraini

Ugualmente in un altro periodo di crisi forte del teatro italiano, e siamo così negli anni '60-'70, erano saltati molti equilibri, perdute molte identità e piccole tradizioni, non si era creato un Teatro Italiano Nazionale, non si era ancora imposta una lingua standard comunicativa, e nel territorio teatrale italiano il “vuoto” di proposte innovative e originali veniva riempito dall'arrivo di molte realtà teatrali importanti provenienti da altri Paesi, e anche dagli USA, come fu il caso del Living Theatre.

Giovanni Testori, Pier Paolo Pasolini e Dacia Maraini furono i tre scrittori che tentarono, in questi anni, di assecondare le spinte di un rinnovamento del nostro teatro, tutti e tre, inizialmente, da *extraterritoriali*, anche se nel caso specifico di Pasolini la sua extraterritorialità continuò per tutta la vita, essendo grandemente catturato dal cinema. Testori proveniva dal mondo dell'arte figurativa e della letteratura, e la Maraini dalla letteratura *tout court*. Sia Testori che la Maraini fecero teatro, la seconda fin dalla fine degli anni '60, molto giovane; Pasolini realizzò una sola regia teatrale, nel '68, dirigendo la messa in scena del suo *Orgia*, a Torino, spettacolo che non ebbe particolare risonanza né di pubblico né di critica. In questa sede intendo occuparmi precipuamente del loro *pensare* teatro, in particolare attraverso i loro scritti di natura *metateatrale*: per Testori il suo manifesto del 1968 *Il ventre del teatro* (1996: 33-46); per Pasolini ugualmente mi riferirò ad un manifesto, sempre del 1968, *Manifesto per un nuovo teatro* (1988: 711-732); della Maraini prenderò in considerazione in particolare due testi drammaturgici di natura *metateatrale*: *Il ricatto a teatro*, scritto nel 1967, rappresentato l'anno successivo; e *Recitare*, scritto nel '68, messo in scena l'anno dopo (Maraini, 2000).

Tutti e tre gli scrittori, ciascuno a suo modo, individuarono nel significato che doveva assumere la *parola* sulla scena, il punto nodale da affrontare per sciogliere la maggiore *impasse* che secondo loro bloccava il rinnovamento del teatro italiano. Tutti e tre affrontarono nei loro scritti *metateatrali* anche il problema della lingua italiana sulla scena: nel caso di Pasolini e della Maraini, si trattò di superare, secondo il suggerimento del loro sodale Alberto Moravia, quella che era considerata, nel teatro di parola, la cosiddetta “chiacchiera”, senza dover passare ad un teatro di puro movimento, o di “urlo”, o di “gesto”, tipici del teatro definito comunque “borghese” da Pasolini –il teatro d'avanguardia,

cioè, come, appunto, fenomeno comunque sorto in seno alla cultura borghese-; e nel caso di Testori, invece, si doveva abbandonare l'impostazione brechtiana, che specie in ambiente milanese, anche grazie a Strehler, dettava molte linee del far teatro a fine anni '60: per Testori occorreva soprattutto abolire la dialettica insita nei codici verbali dei personaggi quando tra essi esplodono conflitti socio-ideologici, isolando il personaggio nella sua individuale tragicità.

Per tutti e tre il cammino percorso portò certamente a dei risultati *d'eccezione*: quelli di Pasolini furono raggiunti dalle sperimentazioni registiche di Luca Ronconi e di altri giovani registi e attori, diversi anni dopo la morte dello scrittore e cineasta ed intellettuale fondamentale nella cultura italiana di fine Novecento; Testori e la Maraini, anche *facendolo* il teatro, costituiranno lungo gli anni e, per la seconda fino a tutt'oggi, due esperienze di grande rilievo sia per il teatro concreto, sia per quello pensato, sia per la rilevanza della loro lezione, che attecchisce comunque, per quanto reso possibile dalle circostanze, anche in teatranti molto giovani, motivati alla sperimentazioni e indifferenti a un teatro corrico rispetto ai gusti dello spettatore medio.

Se il modo di espressione, di elocuzione, e di comunicazione a teatro non consiste *sic et simpliciter* di parole, ma di persone –personaggi– che agiscono sul palcoscenico ed *usano* delle parole, tra di loro e verso lo spettatore, senza dubbio sia Pasolini, sia Testori, sia la Maraini hanno saputo *eccezionalmente* "inventare" parole per il teatro; hanno saputo dare così un grande spessore ai loro personaggi portando gli attori e interpreti a trovare una loro consistenza scenica tramite ciò che appunto dicono e si dicono, e che agiscono nel dire, e che è "depositato" nel testo da "usare" ed interpretare, anch'esso materiale per la scena, come ogni altro elemento presente col suo codice e la sua produzione di senso.

Vediamo quindi come nei testi metateatrali dei tre autori segnalati più sopra e datati fine anni Sessanta, viene "pensato" il loro teatro a partire dall'aspetto centrale della parola teatrale, relazionando tali riflessioni anche col teatro da loro successivamente inventato, scritto, fatto.

Pasolini fu *estraneo* alle "convenzioni" e "convenienze" del teatro corrente se non del teatro *tout court*: forse pure inconsapevolmente o per un istintivo disinteresse nei confronti della scena teatrale, maturato negli anni Cinquanta e Sessanta –gli anni "romani"–, intuisce che, ormai esauritasi un'organicità di rapporti tra drammaturgo, committen-

za, pubblico e teatranti, solo una scrittura estranea, appartata, magari provocatoria, autosufficiente –non così lontana dalla drammaturgia da leggere di stampo romantico e ottocentesco– può costituire una sfida o una provocazione. Come autore per il teatro esprime una forte *nostalgia* di una civiltà teatrale antica e irripetibile, se non nella pagina scritta: ha come archimodello i grandi, e inarrivabili, autori della tragedia ateniese, in particolare Eschilo e Sofocle, che riuscirono a coniugare elegia e riflessione, ragioni esistenziali dell'individuo e grandi problematiche politiche e civili (1990). Il teatro pasoliniano ha poi in sé una *vitalità*, un *dinamismo* che sprigionano dallo scontro tra ideologie incompatibili, irriducibili, tra idee e visioni del mondo che, simboleggiate nei personaggi, si incontrano e si scontrano, in un *agonismo* di cui ci si domanda sempre chi sarà il vero sconfitto. Le *idee* sono i veri personaggi, e il dipanarsi dei conflitti fra idee risulta essere un *plot* “mentalizzato” in chi legge, ascolta, vede, e che sceglierà alla fine una verità non sempre dettata dalla Ragione, anzi, spesso è proprio essa a venire sconfitta.

La testualità drammaturgica pasoliniana ha in sé un'energia mitopoietica, mitografica, capace di inventare con la sola parola poetica –profetica–, per quanto forzata in strutture sintattiche e discorsive più vicine alla prosa –e al parlato–, dei protagonisti doppi dell'autore, sue proiezioni, che nella loro *diversità sacrificale*, sessuale ideologica sentimentale, de-mitizzano coi loro paradossi “idee ricevute”, “luoghi comuni”, “idiosincrasie” del lettore/spettatore. Il teatro non è lo spettacolo, potremmo affermare parafrasando ed estendendo l'assunto pasoliniano, semmai *si serve* dello spettacolo; ma tale convinzione di Pasolini, espressa nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*, è “paradosale”, come la stessa finalità del manifesto, a detta dell'autore, è tale; lo scrittore ha la consapevolezza di esporre un'idea di teatro utopistica, forse irrealizzabile; la teoria teatrale di Pasolini, il suo pensiero teatrale, la sua “visione”, dunque, cosa vogliono indicarci concretamente? Che il teatro, come preannunciato più sopra, deve essere fondato sulla parola, deve appunto essere un “teatro di parola” che “ricerca il suo ‘spazio teatrale’ non nell'ambiente ma nella testa” (Pasolini, 1988: 732); e che

Tecnicamente tale ‘spazio teatrale’ sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica (Pasolini, 1988: 731).

In realtà Pasolini, con lucida accortezza, aveva già preso le distanze in quegli anni dagli attori italiani, sia quelli del teatro ufficiale che di quello d'avanguardia, sottolineandone l'incultura, la passività intellettuale e anche la loro impossibilità, non certo sempre voluta, di una “pronuncia”, di un'espressione verbale autentiche, a cospetto di un italiano medio del tutto convenzionale e inespressivo, e di un altrettanto falso parlato-recitato. La lungimiranza di Pasolini lo portò a immaginare, in un passaggio del manifesto, un appena esistente pubblico destinatario delle sue opere, una élite di intellettuali di sinistra gramscianamente disponibili a influenzare poi un pubblico operaio e proletario, anticipando quella che sarà poi sempre più una condizione dei teatri veramente “necessari”: l'aver cioè una ristretta cerchia di spettatori fidelizzati. Inoltre, la convinzione espressa nel suo manifesto di privilegiare in assoluto un teatro di parola come dibattito e scambio di opinioni e idee, come lotta politica e culturale, svelava una concezione del teatro come “valore d'uso”, un teatro che trascendeva se stesso, le sue forme e convenzioni codificate: ma anche questa opzione che avrebbe fatto superare l'*impasse* non si realizzò, occorreva quel buttarsi nella mischia lungo tutta una vita che lo stesso Pasolini ammise di non aver voluto intraprendere. Suggestionato e impressionato dalla lettura dei *Dialoghi* platonici nel '66, provò a riscrivere versi dopo alcuni anni di silenzio lirico: poesia d'ascoltare, dunque, ma non solo, poesia anche da vedere, sulla bocca di un personaggio, poesia argomentativa, civile, polemica, che ha necessità di testimoni fisicamente presenti per essere enunciata, in un teatro “rito culturale”, come afferma nel *Manifesto*.

Da solitario, da “fuorivia”, estraneo ai linguaggi di scena tipici dell'imperante predominio della regia, Giovanni Testori maturò la sua concezione di un teatro fondato sulla parola viscerale, materiale, fisica e fisiologica, quando è detta ed articolata in suono dall'attore. Nei suoi testi prevarrà via via la forma monologica meno legata ai codici spettacolari vigenti, come invece in *L'Arialda*, “tragedia plebea”, del 1961, che inaugura ufficialmente, con *La Maria Brasca* dell'anno precedente, il suo itinerario drammaturgico, e che hanno come protagoniste due operaie che solo nell'amore cercano un senso vitale al loro agire nella realtà economica e sociale della Milano del *boom* degli anni Sessanta (Testori, 1996). Testori ebbe sempre un *sentimento estremo del teatro*, in base al quale la parola teatrale —quella dell'attore-sacerdote— può ripetere il mistero dell'incarnazione cristiana, ripronunciare il Verbo che

si è fatto carne, riclebrare quella carne che si è fatta verbo; il teatro è l'altare dove si sgozza l'agnello, è un luogo sacro, dove si celebra un rito prossimo alla liturgia: temi e forme che prendono corpo già nel monologo *Erodiade* scritto nel 1969.

Nel 1968 pubblica *Il ventre del teatro*, il già ricordato provocatorio manifesto teatrale, sostenendo la necessità di una parola “materiale”, “orrendamente (insopportabilmente) fisiologica”, ma anche una parola-urlo, bestemmia, sfogo irrazionale, non dialettica, e monologica, incapace di esprimere soluzioni definitive alla condizione esistenziale dell'uomo. C'è, per il drammaturgo, infatti, un nucleo inspiegabile dell'esistenza umana che consiste “nel sangue della nascita e dell'agonia, nel gemito del parto e della morte”. Il teatro deve dunque farsi tentativo di verbalizzazione, per far sì che la carne “si rifaccia ‘verbo’” per verificare le sue inspiegabili ragioni di violenza, di passione e infine di bestemmia; il vero teatro, quindi, è solo un “tentativo di verbalizzazione”, dietro cui si rivela la coscienza della portata tragica del vivere e l'impossibilità di raggiungere un'adeguata espressione. Tanto più la parola si fa “teatrale”, quanto più risulta difficile “renderne sopportabile il suo effettuarsi pubblico”, giacchè in teatro deve sempre esserci “l'irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus”, cioè la compresenza degli opposti in “un'unica imprecazione interrogante”, come accade nella tragedia elisabettiana e shakespeariana, modelli irrinunciabili di riferimento per il nostro drammaturgo (Taffon, 2011). Testori elaborò la sua visione e il suo pensiero teatrali in solitudine e piuttosto lontano dai moduli correnti del teatro italiano lungo tutti gli anni Sessanta. Invece va osservato che questo suo modo d'essere un appartato non lo escluse, di fatto, dalla possibilità di conoscere e condividere, a suo modo, i risultati di quello che Marco De Marinis (1992) chiama “il nuovo teatro” suscitando nella sua personale ricerca suggestioni e stimoli. Difatti si può accostare in parallelo il lavoro testoriano dal punto di vista teorico, con le linee di ricerca e di approdo tracciate, in particolare, dal Living Theatre, da Jerzy Grotowski, da Peter Brook e dai partecipanti a quel *contesto* che lo studioso ha definito “il Sessantotto teatrale”.

Anche Dacia Maraini impegna la sua riflessione e la sua ricerca teatrale con grande attenzione sulla “parola” a teatro, e lo fa già da molto giovane, e assieme al suo impegno concreto nell'attività teatrale: fondando a partire dalla fine anni '60 compagnie, realizzando regie,

operando sulla scena in tutte le direzioni, meno quella della recitazione (Maraini & Murrall, 2013). Non scrive un “manifesto”, ma preferisce nel *fare teatro* assumere anche le sue posizioni teoriche e di poetica. Cosicché due dei suoi primi testi, già citati, sono costruiti anche su una linea d’ intreccio scopertamente metateatrale. In *Il ricatto a teatro* una compagnia di cinque attori ha in prova una commedia tre settimane avanti il debutto. Realtà e finzione s’intersecano creando un intreccio complesso. Vero, un industriale, è un *voyeur* in crisi con la moglie Giulia, che da parte sua conduce una relazione con la giovane Lin. Vero viene ricattato da Carmelo e Gim, dei socialisti che lo detestano in quanto paternalistico. I due ricattatori, come si intuisce dalle battute e dagli accenni delle prove, nulla ottengono e Gim, una volta compreso che non può realizzare una rivoluzione, decide il suicidio ammazzando Vero. Nella molto esposta dimensione metateatrale (Messina, 2012) si estrinseca la riflessione della scrittrice e “teatrante” sul teatro, attraverso i riferimenti al teatro Nō, che spingono l’autrice a dar voce sulla scena ai morti, a dar loro la “parola”; altro riferimento è Brecht, in particolare per quanto riguarda l’antinaturalismo e la necessità che sulla scena si affrontino direttamente le questioni sociopolitiche a partire dallo sfruttamento di classe; come pure gli attori in prova discutono sul rapporto realtà-finzione nel teatro borghese, cercando di stabilire il confine tra finto e falso; inoltre i personaggi discutono sulla fedeltà al testo, e sui problemi del professionismo teatrale. Evidente appare l’intenzione dell’autrice di mostrare la conoscenza di tutte le problematiche che il teatro italiano a fine anni ’60 si trovava ad affrontare, e di dimostrare una vera autoconsapevolezza delle poste in gioco, alimentata anche dalla diretta conoscenza di grandi artisti come Judith Malina e Julian Beck. Nel finale della commedia alla battuta di Vero, che afferma essere il teatro l’arte dei “senza parola”, Gim e Carmelo affermano con forza che la parola a teatro è tutto, e che la parola è il loro “onore”, la loro “dolcezza”, e insomma il loro “tutto”!

In *Recitare* sei giovani attori poveri, rifiutandosi di provare il testo di un autore promettente, propongono una serie di temi su cui improvvisare senza testo –l’autrice riecheggia anche il *Ciascuno a suo modo* pirandelliano–. I temi sono: la guerra in Vietnam, l’imborghesimento degli operai, il razzismo, i problemi delle relazioni tra i sessi: le varie improvvisazioni portano gli attori a discutere sulla bontà o meno dei loro tentativi di drammatizzazione, fino allo scontro finale; il conflitto

nasce anche sulle più o meno vere autenticità e verità con cui i vari temi vengono assunti di persona dagli attori, non assistiti da un autore davvero motivato. La necessità e l'urgenza della parola teatrale per Dacia Maraini, vengono da una sua prospettiva etica, politica, civile, di *testimonianza* umana e umanistica (De Miguel y Canuto, 2010): se vogliamo far parlare di nuovo i morti sulla scena –come già in Testori– ridiamo loro la parola, come fossero vivi; se vogliamo che le vittime, le donne, per le quali l'impegno della Maraini è una ragione di vita da sempre, rivendichino sulla scena i loro diritti, gli sia data la parola; se vogliamo che i derelitti, i colpiti dalla violenza, facciano sentire almeno sulla scena il loro dolore si deve dar loro la parola: queste sono, per la Maraini, le vere ragioni e necessità che la parola teatrale non venga mai smarrita sulla scena. Tutti e tre questi ultimi autori a loro modo tentano di ripristinare un teatro necessario, e *originario* più che originale, *ri-usandolo* per ragioni che trascendono il puro e semplice *spettacolo*; e il loro lascito in termini di cultura teatrale potrebbe restare nascosto e trascurato dalle “regole” del sistema vigente: che le nuove generazioni facciano rifiorire quanto Pasolini, Testori e Maraini hanno seminato!

Bibliografia

- Calendoli, G. (ed.). 1960. *Il teatro di F. T. Marinetti*. Roma: Vito Bianco, 3 voll.
- Casi, S. 1990. *Pasolini un'idea di teatro*. Udine: Campanotto Editore.
- De Maria, L. (ed.). 1994. *Marinetti e i futuristi*. Milano: Garzanti.
- De Marinis, M. 1992. *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- De Miguel y Canuto, J. C. (ed.). 2010. *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*. Roma: Giulio Perrone editore.
- Maraini, D. 2000. *Fare teatro (1966-2000)*. Milano: Rizzoli.
- Maraini, D. & Murrari, E. 2013. *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*. Milano: Rizzoli.
- Marinetti, F. T.; Corra, B. & Settimelli, E. 1915-1916. *Teatro futurista sintetico*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 2 voll.
- Meldolesi, C. 1987. *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Messina, C. 2012. Per un teatro necessario. La prima drammaturgia di Dacia Maraini. *Scaffale aperto* 3: 147-172.
- Pasolini, P. P. 1988. *Teatro*. Milano: Garzanti.
- Pirandello, L. 1993. *Maschere nude*. Alessandro d'Amico (ed.). Milano: Mondadori, vol. 2.

- Pirandello, L. 2004. *Maschere nude*. Alessandro d'Amico (ed.). Milano: Mondadori, vol. 3.
- Puppa, P. 1990. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma/Bari: Laterza.
- Salaris, C. 1992. *Storia del futurismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Santini, G. (ed.). 1996. *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. Urbino: QuattroVenti.
- Schino, M. 1995. *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Taffon, G. 2011. *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*. Roma: Bulzoni.
- Taviani, F. 1995. *Uomini di scena , uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Tessari, R. 1996. *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Testori, G. 1996. *Opere 1943-1961*. Fulvio Panzeri (ed.). Milano: Bompiani.

